

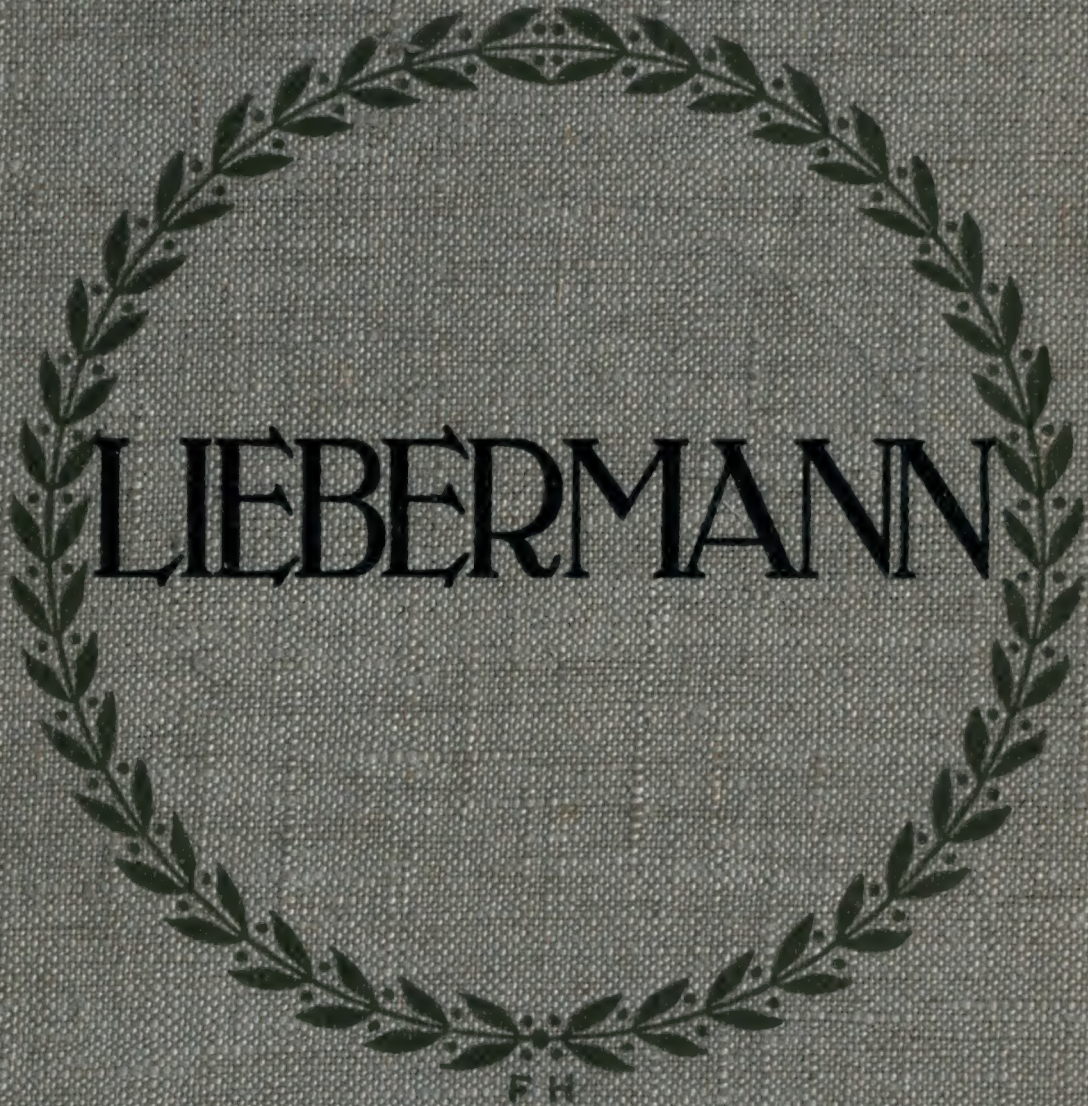
UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 00865097 0

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER



LIEBERMANN

F.H.

LEIPZIG
VERLAG VON BAUMGARTNER'S BUCHHANDLUNG

ZEICHNUNGEN VON
MAX LIEBERMANN

MEISTER
DER ZEICHNUNG
HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

ZWEITER BAND
MAX LIEBERMANN

VERLAG VON
BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG
LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON MAX LIEBERMANN

FÜNFZIG TAFELN MIT LICHTDRUCKEN
NACH DES MEISTERS ORIGINALEN MIT
EINER EINLEITUNG VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

VERLAG VON
BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG
LEIPZIG



Alle Rechte, insbesondere die Übersetzungs-
und Nachbildungsrechte, vorbehalten
Copyright 1912 by Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig
Buchdruck und Lichtdruck von Glaß & Tufcher, Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein



Ne
1145
L45S4

Verzeichnis der Tafeln

- 1 Studie zu „DIE GESCHWISTER“ (Sammlung Frau Dr. B. Levi, Mainz) — Kreide und Deckweiß, 479 : 327 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 2 STUDIEN EINER SCHLAFENDEN FRAU (Frau Liebermann) Kreide, 125 : 205 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 3 Studie zu den „SPITZENKLÖPPLERINNEN“ (Venedig 1894) Graphit, 238 : 315
- 4 Studie zu den „SPITZENKLÖPPLERINNEN“ (Venedig 1894) Graphit auf gelblichem Papier, 227 : 315
- 5 Studie zur „FLACHSSCHEUER IN LAREN“ (National-Galerie, Berlin) — Graphit auf gelblichem Papier, 575 : 344 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 6 HOLLANDISCHES MADCHEN — Graphit, 274 : 210
- 7 Studie zu „ALTE FRAU AM FENSTER“ (Sammlung Frau Krupp, Essen) — Graphit auf gebräuntem Papier, ca. 315 : 255 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 8 Kopfstudien: HOLLANDERIN — Kreide und Deckweiß auf grauem Papier, 213 : 340 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 9 KOPF EINER ALTEN HOLLANDERIN — Kreide und Deckweiß auf grünlich-grauem Papier, 207 : 340 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 10 KOPFSTUDIEN EINER ALTEN HOLLANDERIN — Kreide und Deckweiß auf grünlich-grauem Papier, 423 : 340 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 11 JUNGE MUTTER — Kreide und Deckweiß auf grünlich-grauem Papier, 494 : 329 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 12 KINDERSTUDIEN — Kreide auf grauem Papier, 468 : 325
- 13 HOLLANDERIN — Kreide auf braunem Papier, 425 : 319
- 14 BIERTRINKER — Graphit auf gelblichem Papier, 350 : 265 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 15 AUF DEM KANAL — Feder, Tusche und Deckweiß auf gelblichem Papier, 110 : 187 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 16 KALBER — Kohle 116 : 161 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 17 KUHhirtin (Studie zu einer Radierung) — Kohle auf grauem Papier, 274 : 367
- 18 STRASSENECKE und ZUGBRÜCKE IN HOLLAND — Kreide auf grauem und weißem Papier, 163 : 250 und 121 : 197
- 19 Studie zur „LINNENKAMMER IM ISRAELITISCHEN SPITAL IN AMSTERDAM“ (Sammlung Schmitz, Blasewitz) — Kreide, 363 : 252 Berlin, National-Galerie
- 20 STAFFIERTES STRANDBILD MIT HAUS — Kreide, 134 : 209

- 21 KÜBELWASCHERIN — Feder und Tusché, 150:96 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 22 KUHWEIDE — Feder, Tusché und Deckweiß, 105:188 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 23 LANDSTRASSE — zweifarbige Tusché, Feder und Deckweiß, 102:185 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 24 HAUSER AUF DER DÜNE — Feder und Tusché, 106:185 . . . Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 25 HOLLANDISCHE FISCHERKAHNE — Kreide auf blauem Papier, 190:275 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 26 HOLLANDISCHE DORFSTRASSE — Kreide und Deckweiß auf gelblidem Papier, 118:174 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 27 ZWEI JINGEN AUF EINEM ZAUN — Kreide, ca. 195:130 . Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 28 FONTANE (1896) — Kreide und Deckweiß, 389:318 Berlin, National-Galerie
- 29 BAUME IN HAERLEM — Kreide und Deckweiß auf grau-blauem Papier, 358:293 Berlin, National-Galerie
- 30 HAUS IN LAREN — Kreide und Deckweiß auf grau-blauem Papier, 263:350 Berlin, National-Galerie
- 31 KARTOFFELBUDDLER — Kreide, 207:272
- 32 HAFEN IN VOLENDAM — Kreide, 98:166
- 33 ARBEITER — Kreide, 347:172
- 34 FISCHERKATEN — Kreide und Deckweiß auf grünlich-grauem Papier, 185:270 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 35 AMSTERDAMER GRACHT — Zweifarbige Tusché, Feder und Deckweiß, ca. 135:215 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 36 KINDERSPIELPLATZ — Kohle und Deckweiß 275:370 Leipzig, Museum der bildenden Künste
- 37 SELBSTBILDNIS — Kohle 465:350 Leipzig, Museum der bildenden Künste
- 38 SCHWEINEKOBEN — Kreide und Deckweiß auf grau-blauem Papier, 264:352 Berlin, National-Galerie
- 39 Studie zu „SIMSON UND DALILA“ (Frankfurt a. M., Städtische Sammlung) — Kreide, 250:330
- 40 Studien zu „SIMSON UND DALILA“ (ebenda) — Kreide auf grünlichem und weißem Papier, je 250:333
- 41 BERNHARD VON BÜLOW — Graphit, 363:266
- 42 JUSTUS BRINKMANN — Graphit, 309:267
- 43 JUSTIZRAT V. SIMSON — Kreide, 362:266
- 44 Studie zu „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE“ (Sammlung Rothermund, Blafewitz) — Kohle, 375:277
- 45 Studie zu „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE“ (Sammlung Rothermund, Blafewitz) — Kohle, 380:276
- 46 AKTSTUDIE ZU EINER DALILA — Kreide, 210:333 Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 47 AKTSTUDIEN ZU EINER DALILA — Kohle, 319:479 . . . Dresden, Kgl. Kupferstich-Kabinett
- 48 SELBSTBILDNIS, (Studie zu einer Lithographie) — Kohle, 263:317
- 49 STUDIE ZUR JUDENGASSE IN AMSTERDAM (Lithographie) Kreide, 210:277
- 50 FIGURENSTUDIEN — Kreide, 210:277

Die Zeichnungen, bei denen kein Standort angegeben ist, wurden vom Künstler freundlichst geliehen.

Max Liebermann, – der Name verkörpert geradezu ein gutes Stück der neueren Kunstgeschichte Deutschlands. Er war einer der ersten unserer „modernen“ Künstler, – ersten, zugleich in dem Sinne, daß kaum einer vor ihm auf dem Plane war, und in dem, daß kaum einer ihn auch später an Bedeutung übertroffen hätte. Worin aber diese „Moderne“ bestand, das hat man schon auf vielen verschiedenen Wegen zu fassen versucht, – und die Sache läßt sich doch so einfach beschreiben.

Mit der wirklichen Entfaltung des heutigen Verkehrslebens ist ein neuer Geist über die Völker gekommen. Diese Entfaltung gelangte so ungefähr in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zum Durchbruch, und seit der Zeit hat es eigentlich keine nationale Kunst im alten Sinne mehr gegeben, noch geben können. Gerade diese Zeit war nun für uns in Deutschland, nach dem großen Kriege, eine Epoche des ungeheuren Aufschwungs, während der wir aus den „nationalen“ Verhältnissen, insofern es abgeschlossen kleinliche waren, auch auf wirtschaftlichem Gebiete herauswuchsen. Neben uns aber sind die anderen Völker, – vielleicht nicht in ganz so auffallender Weise –, ebenfalls aus ihrer Isolierung herausgetreten.

Wir gebrauchen heute wohl noch das Wort „Fremder“, aber es hat den Sinn, den es mit der Überlieferung aufgeprägt bekommen hat, fast verloren. Wir wenden es meist ziemlich gedankenlos an, denn in der Weise wie für unsere Väter, gibt es für uns gar keine „Fremden“ mehr. Der Franzose, der Engländer, der Italiener, der Russe, – sie sprechen wohl noch eine andere Sprache wie wir, das ist aber auch fast die einzige Unterscheidung, die sie uns fern hält. Diese Völker alle klammern sich noch an einige Eigentümlichkeiten, ebenfalls Überlieferungen aus alter Zeit; im wesentlichen aber, – ich denke natürlich nicht an politische Zustände, – sind wir alle Brüder geworden.

Wie sehr entfernte uns ehemals der ganze geistige und psychische habitus! Könnten wir uns die große, heroische Tragödie Corneilles und Racines irgend wo anders als in Frankreich entstanden denken? Wäre es möglich sich vorzustellen, daß ein Klopstock, oder auch ein Heinrich Heine in einem anderen Lande als in Deutschland in Erscheinung getreten wäre? Hat nicht, um ein weiteres Beispiel herbeizuholen, jener Humor von Dickens, der wesentlich auf einem Gefallen an burlesker Ausdrucksweise beruht, etwas so durchaus spezifisch Englisches, daß er den Franzosen überhaupt unbegreiflich, auch uns Deutschen nur dann ganz und voll verständlich ist, wenn wir erst einmal tiefer und auf verschiedenlichsten Wegen in die Psyche der angelsächsischen Rasse gedrungen sind?

Und wie steht es um diese Fragen jetzt? Es sollte mich nicht wundern, unter uns einen zu treffen, der Ibsen für einen Deutschen hielt. Ich würde nur glauben, er habe ihn im stillen Kämmerlein gelesen, ohne auf den Markt zu laufen, um sich nach dem Signalement dieses Dichters zu erkundigen.

Tollstoj in seiner ganzen Entwicklung, nicht etwa nur in seinem frühen Wirken als Romandichter, ist nicht im geringsten an Rußland gebunden. Brieux könnte ebenso gut für Berlin wie für Paris geschrieben haben. Wäre Gabriele D'Annunzio nicht ebenso leicht in Wien, oder auch in Brüssel, heimisch denkbar? Selbst Spanien hat in seinem José Echegaray einen Dichter, der aus dem Sud unsrer Gesamtkultur einen Extrakt destilliert hat, der in gleicher Weise Nord, Ost, West und Süd mundet. Diese Männer schöpfen aus dem Nationalen noch ein Colorit, aber das Wesen ihres Schaffens ruht heutzutage auf der breiten Basis einer unbeschränkten Allgemeinheit. Nichts beweist die Richtigkeit meiner Behauptungen mehr, als die Gegenprobe. Es werden auch heute noch Versuche gemacht auf rein geistigem Gebiete eine ausschließlich nationale Kunst zu züchten. Sie fallen so aus wie das Wirken des Werdandi-Bundes!

Ganz besonders stark offenbart sich diese Verschiebung der Grundlage auf der der moderne Geist arbeitet, sobald wir zu dem Gebiet der bildenden Kunst übergehen. Das Ergebnis ist übrigens nicht allemal erfreulich gewesen, und eine Förderung der Kunst ist keineswegs immer ohne weiteres herausgesprungen. Die Steigerung der Verkehrsmittel, die Leichtigkeit, mit der eine gute Idee sich heutzutage bis in die fernsten Winkel der Erde bemerkbar macht, hat es mit sich gebracht, daß kein Mensch einen kräftigen Niederschlag seiner höchstgelegenen Persönlichkeit entwickeln kann, ohne daß beinahe gleichzeitig mehrere andere um tausende von Meilen von ihm entfernte Seelen aus ihrem Gleise gedrückt worden wären. Vor hundert Jahren vielleicht noch wäre Beardsley, der an sich weder eine starke, noch eine rein künstlerische, noch vor allem eine schaffenskräftige Erscheinung war, eine vereinzelte Kuriosität geblieben, wie das etwa mit Blake der Fall gewesen ist. Heute hat es Nachahmer förmlich geregnet, nicht nur in England, sondern auch bei uns in Deutschland, in Oesterreich, in Amerika. Böcklins Colorismus hat ebenfalls zahllose Köpfe verdreht. Das kommt aber alles nur daher, weil heute kein Mensch mehr die Röntgenstrahlen entdecken kann, ohne daß sich morgen schon die Leute in San Francisco, in Melbourne und in Yokohama darüber aufregen. Es gibt kein Sich-Abschließen mehr, keine ruhige Entfaltung, kein nicht forciertes Einwirken des einen auf den andern, — am allerwenigsten in der bildenden Kunst.

Nutzlos war es, sich gegen diese Erkenntnis, — oder sagen wir besser gegen diese Tatsachen, — aufzubäumen. Jene, die es versuchten, wurden weggefegt. Da sich die Grenzen verwischten, vereinfachte sich die Grundlage. Das Spezifische, Differenzierende fiel allmählich weg: es blieb allein das Reale, das Wahre bestehen, das als solches überall auf der Erde in fast gleicher Weise erkannt werden mußte. Die naturalistische Periode in der Kunst hat ihren ungeheuern Siegeszug nicht etwa als Sensation erfochten, sondern weil sie, mehr oder minder anerkannt, genau der Entwicklung des Menschengesistes

entsprach. Indem sie nach allgemeingiltiger Wahrheit, großer übersichtlicher Einfachheit strebte, indem sie die nationalen Verschiedenheiten zu überbrücken vermochte und alles auf eine Stufe stellte, die dem allgemein menschlichen Empfinden zugänglich war, kam sie der Sehnsucht unserer Zeit entgegen. So durfte sie nicht nur Wechsel auf alle ästhetische Regeln protestieren lassen, ferner ohne handicap in einen neuen Kampf treten. Sie konnte auch wieder dazu gelangen, sich zu einem wichtigen Faktor im Leben des Volkes, – nicht der einzelnen Völker, – zu machen, wie sie es seit Jahrhunderten nicht gewesen ist, weil sie sich auf den breiten Boden der Wirklichkeit gestellt hatte und auf das lauschte, was die Welt bewegt.

Unter unseren Künstlern war Liebermann einer der ersten, der die Malerei auf diese neuen Bahnen hinüberleitete. Wir dürfen uns das selbstverständlich nicht als eine berechnete und berechnende Tat denken. Es hat ihn nur ein vielleicht ziemlich unklares Gefühl gepackt, daß das Treiben der deutschen Kunst zu Anfang der siebziger Jahre an einem Stillstandpunkt gelangt war. Er blickte sich vergeblich um nach Wegen, die zu einer befriedigenden Entfaltung führen konnten. Sodann fand in ihm das noch unbestimmte Sehnen der Zeit ein Medium. Es zog ihn nach der schlichten Wirklichkeit, nach der Arbeit und Wahrhaftigkeit hin. Lange noch ehe der Name „die französische Schule von 1830“ für uns in Deutschland mit irgend welchen klaren Gedanken verknüpft war, sah er einmal einfache Feldarbeiter und sagte sich, das möchte er einmal malen, ganz als schlichtes Erlebnis, in seiner einfachen Wirklichkeit, ohne literarisch herbeigezogene Pointe. Es vergingen noch Jahre, ehe er zur wirklichen Ausführung des Vorhabens kam. Aber schon die ersten Versuche in dieser Richtung wurden ihm hier in Deutschland arg verübelt. Die Absicht, ein so einfaches Thema wie Landvolk bei der Feldarbeit als Vorwurf in die Kunst einzuführen, fand man unerhört. Liebermann war bereits etwas bekannt, als er seine „Gänserupferinnen“ ausstellte. Man empörte sich darüber, daß sich die hehre, ewige Kunst mit solch gemeinen, ephemeren Dingen abgeben solle; – das heißt, ernsthaft und würdig abgeben, wie das bei Liebermann der Fall war, und nicht in „geistreicher“, Spaß- oder Sentimentalität-treibender Weise. Um das verstehen zu können, waren die ausschlaggebenden Kunstkreise bei uns eben noch nicht genug aus ihrem national-enggezogenen Gesichtskreise herausgetreten.

So unternahm denn Liebermann, der instinktiv fühlte, daß das Entferntere hier auch das Weitere, das Naheliegende zugleich das Beschränkte, bedeute, die Fahrt nach Paris, gerade wie es ungefähr zu derselben Zeit Uhde getan hat. Munkacsy mußte diesen beiden als Stütze dienen, mittels derer sie sich auf freiere Höhen hinaufschwingen wollten. Uns will das heute fast sonderbar erscheinen, denn den Pariser Ungarn können wir gar nicht als einen Stürmer und Vorwärtsdränger gelten lassen. Und doch bot er einen Anhalt, der gerade das in sich schloß, woran die Deutschen sich

klammern konnten. Zuhause forderte man für die Kunst immer noch den bekannten „Schimmer“, der die Wirklichkeit „veredeln“ sollte. In Munkacsy findet man trotz der wenig fortschrittlichen Kunstanschauung doch ein rück=lichtsloses, energisches Anpacken seiner Themata, durch das er ihnen eine aktuelle Wirkung sicherte. Vor einem Teil der Wirklichkeit wenigstens schreckte er nicht zurück. Wenn er auch noch auswählte und sich die Stoffe, die er in seiner Kunst behandelte, reiflich überlegte, so fürchtete er sich doch nicht vor dem etwaigen Vorwurf, er „sei zu realistisch geworden“, und er suchte dasjenige, was er gab, möglichst eindringlich zu Gemüte zu führen. Das war immerhin schon etwas.

Viel wichtiger aber war es, daß Munkacsy, ob mit oder ohne Verdienst, den Weg zu Courbet wies, über den Liebermann dann zu Millet gelangte, und über diesen vielleicht wieder zu Bastien=Lepage, auf welchen Künstler z. B. die „Arbeiter im Runkelrübenfeld“ einigermaßen deutlich zeigen. Damit war das Aus=den=beschränkten=Verhältnissen=heraustreten schon angebahnt, und die Berührung mit dem, was ich den internationalen Geist der modernen Kunst nenne, schon in weitgehender Weise zur Wirklichkeit geworden. Hat einer überhaupt etwas in sich, so kann ihm zu einem gewissen Zeitpunkt in seiner Entwicklung die Beeinflussung von anderer Seite nur nützen. Es ist das zweifellos ganz allgemein ein Charakteristikum unserer heutigen Künstler, gegenüber jenen aus früheren Epochen, daß sie auch der mächtigsten Eindrücke Herr werden, an denen frühere Maler zu Knechten geworden waren. Man hat aus früheren Zeiten, meine ich, kein Beispiel dafür, daß sich ein Meister so außerordentlich stark von einem anderen beeinflussen ließ, zuletzt aber doch sich zu einer wirklichen und eigenartigen Bedeutung durchgerungen hätte, wie wir es heute oft genug nachweisen können, z. B. an Samberger, um nur einen Namen zu nennen. Daß für viele unserer Künstler die Förderer und Befreier Ausländer waren, ist ein Zufall. Um aus dem Bereich der enggezogenen Vorurteile herauszukommen, mußten sie ja von der Heimat sich entfernen. Sie haben es aber nicht getan, um von Draußen her Früchte zu holen, die sie dann, nachdem sie abgestanden waren, ihren Landsleuten als wertvolle Gabe vorsetzen könnten. Sie taten es zunächst nur um ihrer selbst willen, weil sie von der zuhause verbreiteten künstlerischen Anschauung nicht mehr befriedigt waren, und ihnen nichts anderes übrig blieb, als in der Welt umher zu suchen, bis sie eine ansprechendere fanden. Der Zufall, – oder auch meinetwegen eine historische Notwendigkeit, es tut nichts zur Sache, – wollte es, daß sie die neue Anschauung in Frankreich zuerst verbreitet fanden.

Im übrigen ging Liebermann bald von Paris fort, und der Kreis der ihn bestimmenden Einflüsse gestaltete sich noch mehr international. Weit stärker als die Franzosen haben die Holländer seine Kunst geleitet, sowohl das Land wie die Leute, die lebenden wie die toten. Schließlich erinnert

sein Werk doch mehr an die Israëlschule als an irgend eine andere. In Holland fand er für seine Sehnsucht ein Entgegenkommen in fast jeder Hinsicht. Hier war es leichter möglich, zu der stofflichen Einfachheit zu gelangen, die ihm vorschwebte, und er fand ohne weiteres Modelle für die Vorgänge, die er sich als Themata für seine Gemälde sozusagen herbeiwünschte. Die gewöhnliche Wahrheit des arbeitamen Lebens darzustellen, schwebte ihm als Ziel vor. In Holland konnte er am nächsten an diese schlichte Wahrheit herankommen, und hier fand er sie am ehesten in Formen, die ihn nicht dazu verleiten mußten, Anekdoten oder Pointen zu erzählen. Mehr als irgend ein anderes Volk sind diese Niederdeutschen von jeher von ihren Malern belauscht worden; sie haben sich gewissermaßen im Lauf der Jahrhunderte daran gewöhnt, ganz natürlich zu „sitzen“. Wenn Liebermann damals versucht hätte, in Deutschland Arbeiter, Fischer, Altmänner oder Stadtwaisen zu malen, die Sache wäre seinen Modellen selbst so merkwürdig vorgekommen, daß sie zweifellos befangen gewesen wären. Es hätte gezielte Stellungen gegeben: die Männlein und Weiblein hätten wahrscheinlich irgend eine Pose eingeschlagen, nur um es vor dem eigenen Gewissen zu rechtfertigen, daß sie sich malen ließen. Denn daß ihr ganz alltägliches Dasein allein schon genug Inhalt biete, um ein Kunstwerk damit auszufüllen, daran hätten sie nicht geglaubt. Das vorläufig Ungewöhnliche des Vorgangs hätte eine glückliche Lösung verhindert. In Holland bestand diese Gefahr nicht. Ferner bot ihm dieser Landstrich eine besondere Handhabe, einen Ersatz in seiner Kunst zu stellen, für das „Erzählen“, das er ja aufgeben wollte, das aber der damaligen Welt so sehr ans Herz gewachsen war. In der mit Feuchtigkeit durchsättigten Atmosphäre Hollands spielen Luft und Licht eine größere Rolle als in den meisten Landschaften Deutschlands. Liebermann konnte immerhin hoffen, — er wird es aber höchstens unbewußt getan haben, — daß das Publikum, wenn er ihm neue Lösungen der Luft- und Lichtprobleme in der Malerei böte, sich leichter über den Fortfall des Erzählens (der Pointe und der Anekdote also) hinwegsetzen und sich eher damit befassen würde, Gefallen an der schlichten, absichtslosen Darstellung der Natur zu finden.

Zu diesen Anziehungspunkten, die ihm durch den Charakter in Land und Leuten geboten wurden, stießen nun noch etliche hinzu, die mehr sachmännlicher Ordnung waren. In Holland lernte er Frans Hals und Rembrandt van Rijn, und wie eben gesagt, Israëls und seine Technik kennen. Er studierte besonders die alten Meister. Eng verknüpft mit den hemmenden Anschauungen über die Auffassung in der Malerei waren auch die Ansichten über Pinselführung und Färbung in Deutschland gewesen. Hier wie dort waren die Regeln doktrinär, und hier wie dort war an Stelle sprühender Freiheit ängstliche Manier getreten. Hals konnte für einen jungen Künstler dieser Jahre, der die Fesseln zu sprengen suchte, geradezu ein Er-

lebnis bedeuten. Es muß eine unglaubliche Genugtuung gewesen sein, die vielgepriesenen, soliden „alten“ Regeln an der Hand dieses Meisters, der doch noch älter war, der Untüchtigkeit zu überführen, vor allem aber für sich selbst die Gewißheit zu erringen, daß man bei dem Streben nach Ellbogenfreiheit und bei der Flucht aus dem akademischen Zunftreglement, nur in die Fußstapfen solcher gediegener Klassiker wie Rembrandt und Hals trat.

Wie wenig alles dieses Studium, all dieses sich von fremden Menschen und fernen Land sich beeinflussen lassen, sich unter dem Gesichtspunkt der Ausländerei betrachten läßt, zeigt die erste große Arbeit Liebermanns, die er nach seiner Rückkehr nach Deutschland ausführte. Dem Wesen nach sind wir in Deutschland gar nicht sensationell, sondern ernst und gediegen, – bitter ernst – gefinnt. Am Äußerlichen bleiben wir nicht hängen, wir trachten nach dem Innerlichen. Das drückt sich schon in der Sprache aus: Selbst gegenüber den Engländern sind wir ein Volk des Seins und nicht des Scheins. Dort beziehen sich die Worte auf das Aussehen, bei uns auf das Wesen. Dort heißt es overcoat, bei uns Überzieher; dort bedroom, bei uns Schlafzimmer, usw. In Frankreich konnte man drauf verfallen, die religiöse Malerei dadurch neu beleben zu wollen, daß man nach dem Orient ging und mit peinlicher Genauigkeit wenigstens die Äußerlichkeiten der biblischen Historie richtig kriegte. Bei uns verfiel man darauf, das Wesentliche, den Kern der biblischen Geschichte, neu zu beleben, indem man die Episoden inmitten unfres täglichen, heimatlichen Lebens verlegte. Allgemein glaubt man wohl, daß Uhde hierfür der Pionier war. Tatsächlich ist aber Liebermann mit seinem in diesem Geist gemalten „Jesús unter den Schriftgelehrten“ um 5 Jahre früher auf dem Plane gewesen.

Das Bild hat ein böses Schickal erlitten. In Menzels gleichnamiger Darstellung hat es eine Art Vorläufer gehabt. Menzels Weihnachts-Transparent-Bild kann ich nicht anders als einen Witz auffassen. Er war von jeher etwas billig, und es hat ihm Spaß gemacht, den Juden in stark karikaturenmäßiger Darstellung vorzuhalten, wie sie sich bei der Gelegenheit betragen haben, den frommen Christen aber in Erinnerung zu bringen, daß der Heiland ja selbst ein Judenknabe gewesen sei. Man hört seine alten Schriftgelehrten förmlich mauscheln, und nach dieser Richtung ist sein Werk realistisch genug. Doch selbst die Pfaffen konnten dem Meister nichts anhaben, denn hatte er nicht dem kleinen Heiland seinen Strahlenkranz belassen! Und waren die Köpfe noch so drastisch, so war die Kleidung doch ein in allem historisch verklärtes Kostüm.

Liebermann hatte gewiß niemanden irritieren wollen mit seinem Bild und hat doch alle Kreise damals gegen sich aufgebracht. Er verhöhnte weder seine Stammesgenossen, noch verletzte er irgend welches, noch so weitgehend empfindliches christliches Gefühl. Aber er gab etwas ernstes,

was zugleich neu war, und das hat man ihm verdacht. Über Menzels Bild konnte man schmunzeln, und schmunzelt heute noch: es regte niemanden auf. Bei Liebermann gab es nichts zum Lachen, nicht die leiseste Neigung zur Karikatur. Anstatt den Vorgang sich in der Phantasie zu rekonstruieren, hatte er ihn sich in der Wirklichkeit rekonstruiert. Die schlichte Wahrheit, die sich dabei einstellte, rüttelte die Leute auf und verleitete sie zum Denken. Das haben sie nie gern gehabt. Schließlich wird aber doch der Umstand, daß ein Jude sich erdreistete, von der durch längere Tradition geheiligten Auffassung in Sachen christlicher Kunst abzuweichen, bei den Hauptgegnern, den Katholiken im bayerischen Landtag, den Ausschlag gegeben haben. Damit war ihnen auf billige Weise ein Hebel in die Hand gegeben, mittels deren sie den Realismus Liebermanns zu Falle bringen konnten. Später, als sie das gleiche mit Uhde versuchten, gelang es schon nicht mehr so gut. Aber auch Uhde hatte ja schwer genug zu kämpfen.

Mit diesem ersten Anheb hatte Liebermann wahrscheinlich den Weg für Uhde zum mindesten ein wenig geebnet. Die eigentlichen Erfinder und Neuerer bringen es ja in seltensten Fällen zum durchschlagenden Erfolg. Das gilt in diesem Punkt auch für Liebermann, der sich zunächst so verstimmt sah, daß er wieder ins Ausland ging und vor allem auch dort und nicht in Deutschland seine Werke ausstellte. Er war der erste Deutsche, der es in Paris, nach dem Krieg, zu dem Erfolg einer Medaille brachte.

Mittlerweile hatte Manet das Seine getan, um die Kunst vorwärts zu bringen und hatte alle die Kräfte, die nach einer neuen Grundanschauung strebten, in seinem Impressionismus als in einem Höhepunkt vereinigt. Er hat die Paletten der ganzen Welt aufgehellert und er hat eine Formenlehre eingeführt, die lebendig entfaltet und nicht bloß kalt registrierend umschreibt. In diese Entwicklung paßte Liebermann völlig hinein, und er hat sie mit ausbauen helfen. Kein Künstler mit einer nachweisbaren Daseinsberechtigung hätte sich dem Einfluß der Manetschen Malerei entziehen können, er wäre denn ein Genie gewesen, der die Welt zum mindesten für sein eigenes Schaffen, zu einer neuen Anschauung hätte hinreißen können. Das war Liebermann keineswegs; er war aber auch nicht einer von jenen, die mit dem Marsch der vorwärtsdrängenden Zeit nicht Schritt halten können. Im übrigen muß man bekennen, daß er, wenn er das Manetsche Programm völlig übernahm, doch dem Meister selbst ganz entschieden selbständig gegenüber stand. Das zeigt sich schon darin, daß Liebermann stets weiter schritt und – wenn auch auf derselben Linie bleibend – von Stufe zu Stufe gelangte. Der Liebermann von 1900 ist ein ganz anderer wie der von 1890 und der von 1910 wieder ein anderer wie der von 1900. Die Etappen weisen eine Entfaltung auf, die entschieden stärker und bedeutungsvoller als jene von Manet ist. Zuerst interessierten ihn eine Zeitlang ganz besonders die rein technischen Fragen des Vortrags, die Pinselführung. Ge-

wissermaßen einen Abschluß fanden die Versuche, in dieser Angelegenheit zu einem endgiltigen Ziel zu gelangen, um die Zeit des ersten „Schweine=markts in Haerlem“. Das Bild, das übrigens merkwürdigerweise in der „Klassiker der Kunst“-Monographie über Liebermann fehlt, war eins der frappierendsten, die er je gemalt hat. Obwohl man zweifellos an die Technik Frans Courtens' gemahnt wurde, siegte doch zuletzt der Eindruck des Persönlichen und Eigenartigen durchaus.

Dann aber wendete sich Liebermann der Beherrschung von Licht und Atmosphäre zu, die er in vielen Strandbildern, Badenden Jungen, Polo- und Tennis-Spielern usw. immer mehr bezwang. Im Verlauf dieser Beschäftigung haben sich nicht nur der ehemalige dunkle Atelierton, sondern auch die als Reaktion hierzu anfänglich zu milchig und kreidig auftretende Freiluftfärbung verloren, die seine Malerei ehemals begleiteten. Um die wirklichen Tonwerte zu erkennen, rückte er weiter von seinem Modell ab, verlegte das Bild also weiter hinter den Rahmen, womit natürlich auch die sorgfältigere Behandlung des Details weichen mußte. Nachdem er einmal die Helligkeit der freien Natur auf die Leinwand hat bannen können, durfte er sich wieder eine buntere Farbigkeit leisten. Diese zeigen seine Bilder neuerdings wieder, doch ist sein jüngster Kolorismus ein ganz anderer wie der ehemalige. Der frühere ging sozusagen vom Gefallen an der Leuchtkraft des Pigments aus; dieser ist eine reine Geschmacks=äußerung und eine Pikanterie.

Endlich vertiefte sich Liebermann in die Darstellung der flüchtigen Bewegung, ein mehr zeichnerisches als malerisches Problem. Ursprünglich, als es galt, die Einfachheit und überzeugende Wahrhaftigkeit zu gewinnen, war ihm die Ruhe ein wichtiges Element. Selbst wenn die Menschen in seinen Bildern handeln, so ist nur der Eindruck eines momentanen Stillstands in der Handlung erreicht, und so kommt es, daß die Figuren trotz aller redlichen Absicht auf Natürlichkeit, doch ein wenig posieren, wie im „Runkelrübenfeld“ oder dem „Christus unter den Schriftgelehrten“. Jetzt aber versucht Liebermann auch in seinen Gemälden das Moment des Fortschreitenden in der Bewegung für seine handelnden Figuren zu retten. In der Schwesterkunst, der Radierung, ist die Möglichkeit des Gelingens einer solchen Absicht schon längst festgestellt worden. Vor allem Whistler und Pennell haben aus der Konvention der radierten Linie die Suggestivkraft, die eine tatsächliche Bewegung vortäuscht, auf glänzendste Weise herausgeholt. Für die Ölmalerei birgt das Problem viel größere Schwierigkeiten, weil die größere Naturähnlichkeit, die die Farbe mit sich bringt, dem Ziel entgegenarbeitet. Doch sind schon früher ganz hervorragende Versuche in dieser Richtung gemacht worden, — ich entinne mich besonders eines erstaunlichen Bildes des Spanischen Malers M. Texidor, das damals, als ich es vor 25 Jahren auf der großen Münchener Ausstellung sah,

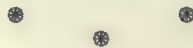
ziemlich unbeachtet blieb. Wie dieser, trachtet Liebermann nach dem scheinbar Unmöglichen, wirkliche Bewegung auf die Leinwand, die doch nur regungslose Pinselfriche trägt, zu bannen. Aber daß diese Unmöglichkeit nur scheinbar ist, hat uns eben die neuere Graphik gelehrt. Es gilt für die Farbe, eine rhapsodische Form zu finden, wie man sie für die Linie gefunden hat, die unser Auge dazu zwingt, das Angedeutete zu ergänzen und somit dem starren Fleck eine Bewegung einzuflößen.

Ich darf auch nicht des Interesses vergessen, das Liebermann mit der Zeit besonders dem Bildnis zugewandt hat. Man verneint immer, daß Liebermann Schüler habe, und beinahe, daß er Schule gemacht habe. Aber gerade als Bildnismaler wären meines Erachtens solche Künstler wie Slevogt sowohl als Corinth ohne den vorhergehenden Liebermann nicht denkbar. Unser Künstler hat eine eigenartige Begabung für das Bildnis, wenn auch nicht im geringsten das Zeug zu einem populären Bildnismaler. Dieser muß vor allem das Talent haben, die photographische Ähnlichkeit bezwingen zu können, darüber hinaus aber noch das Gefühl für die günstigste Seite, den glücklichsten Moment seines Modells besitzen. Davon finden wir wenig bei Liebermann. Er arbeitet wie toll an dem Gesicht und der äußeren Erscheinung seiner Modelle herum, um sie zu verliebermannisieren. Man möchte sagen, er sucht mit aller Macht sie so wenig „ähnlich“ zu kriegen als angängig ist, wenn wir dabei immer noch erkennen sollen, wer gemeint ist. Ganz richtig hat man bemerkt, daß unter seiner Hand ein jeder zu etwas von einer Karikatur wird. Dabei beschäftigt ihn nicht so sehr der Gedanke an das Seelische im Gesicht, wie der an das rein Physische. Wer Dehmel oder Hauptmann z. B. kennt, wird nie behaupten wollen, daß in den Bildnissen der Dichter von Liebermanns Hand deren Charakter, bis zur Karikatur betont, zutage tritt. Der Maler nimmt vielmehr nur die Linien und Flächen der äußeren Erscheinung in die Hand und verarbeitet sie, im Dienste einer Licht- und Luft-Malerei. Für ihn sind es nur Objekte, an dem sich das Spiel seiner Pinselfkunst ergötzt wie an einer Landschaft oder an einem Stilleben. Er arbeitet auch hier, wenn man will, rein sachlich, ohne den leisesten Versuch dem Vorwurf auf gedanklichem Wege beizukommen.

Aus Berlin stammt Liebermann, und es ist nicht verwunderlich, daß er nach mannigfachen Versuchen, sich anderswo heimisch zu machen, doch wieder nach Berlin zurückkehrte. Die Stadt paßt zu ihm, und er paßt in die Stadt. Persönlich wird man ihn für einen typischen Berliner, wie sich das Bild eines solchen in unser aller Köpfen festgesetzt hat, erklären. Er ist schlagfertig und trockenen Humors, läßt sich durch nichts verblüffen und hält viel von sich, wie das der Berliner noch mehr als jeder andere tut. Sein Witz zündet: seine Neigung zum Sarkasmus klingt aus in der Bildnismalerei: vor allem aber steht er auf dem durchaus realen Boden der

Nüchternheit. Für diesen Typ gibt es nie, auch nur für eine Minute, die Gefahr des Verfallens in sentimentale Schwärmerei. Liebermann hat Armeleut gemalt: aber er stellt sie nicht dar als „im Grunde doch bessere Menschen“, wie es Millet tat, oder sucht gar uns für ihr Freud und Leid zu gewinnen, wie es Constantin Meunier tat. Seine Ziegenhirtin, sein Kiepenträger, sein Fischervolk sind zum reinen ziellosen Objekt geworden, und er malt sie ohne sentimentale Nebenabsichten als nüchterne Realität. Des Meisters ganze Kunst hat zuletzt eigentlich nur noch den einen Inhalt bekommen, das vielfältige Licht der Sonne auf die Leinwand zu bannen. Aber nie hat er sich zu einem schwärmerischen Kolorismus, wie etwa dem der Venezianer, hingezogen gefühlt, sondern ist stets streng nüchtern bei der Stange geblieben, wenn ich mich so ausdrücken darf. Auch die Pikanterie und der Geschmack im Vortrag sind ihm nicht fremd geblieben, doch hat er sich nie dazu verfliegen, dem Japanismus zu huldigen; auch hier verläßt er den Boden einer nüchternen Verstandesgemäßheit nicht.

So hat ihn Berlin doch auch schließlich richtig verstanden, wenn es keinen Heroen aus ihm gemacht hat. Die Berliner sind nicht dazu angetan, sich für die Erhebung zum Halbgott begeistern zu können, und Liebermann selbst wäre sich wahrscheinlich am allerersten in der Rolle des angehimmelten Helden komisch vorgekommen. Berlin hat ihn wohl lange vernachlässigt: in der Betätigung seines Kunstinteresses tritt überhaupt viel Manchestertliches zutage. Endlich hat es aber doch für Liebermann und seinen Ruhm die richtige Folie abgegeben, so wie er sie an den anderen Orten nicht bekam, und wie er sie, wenn er noch weiter gesucht hätte, auch nirgendwo anders bekommen hätte. An der Spitze der Berliner Seceßion hat er seiner Kunst und seinen künstlerischen Überzeugungen Verbreitung und Ansehen verschaffen können, wie es auch in München nie und nimmer möglich gewesen wäre, von anderen Orten ganz zu schweigen.



Die Deutsche Kunst neigt ihrem inneren Wesen nach zur Zeichnung. Wir sind es zweifellos gewesen, — als Volkstamm gerechnet, — die die Schwarz=Weiß=Kunst, die Graphik erfunden haben. Schon im 15. Jahrhundert haben wir die Zeichnung zur Selbständigkeit erhoben, während sie in Italien z. B. nur als eine Vorstufe der Malerei galt. Ein Werk deutscher Zeichnung, Schongauers Versuchung des Hl. Antonius, war wohl das früheste nordische Kunstwerk, das jenseits der Alpen Anerkennung fand. Michelangelo Buonarroti hat es verehrt und studiert. Von Dürer haben die Italiener, darunter viele ganz bedeutende Meister wie Campagnola, Marcantonio Raimondi, Andrea del Sarto, Pontormo, viel gestohlen, aber nur aus seinen Schwarz=Weiß=Werken. Nehmen wir Grünewald und

vielleicht noch den jüngeren Holbein aus, so waren alle Meister der Deutschen Renaissance eigentlich Zeichner, die ihre Werke kolorierten, nicht Maler, die ihrem Pinselwerk nur eine zeichnerische Unterlage gegeben hatten. Und so ist es im wesentlichen geblieben, auch durch die Zeiten des Verfalls hindurch. Als die Deutsche Kunst in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wieder ihr Haupt erhob, — leider in Rom, — da war es ganz ausgesprochenmaßen eine zeichnerische Schule, die entstand, eine Schule, die auf die koloristische Durchführung keinen Wert legte und auf die Öltechnik geradezu herabfah. Diese besondere Hochachtung vor der Zeichnung wohnt uns heute noch inne. Das hatte ich neulich wieder Gelegenheit zu bemerken, als ich Zeichnungen sammelte für ein internationales Heft, das im Ausland erscheinen sollte. Es war ausdrücklich bemerkt worden, daß selbst Studien und Skizzen willkommen seien, also Material, wie es in jedem Atelier massenhaft herumliegen muß. Doch bekam ich von ungewöhnlich vielen Seiten Absagen mit der Motivierung, es wäre nichts da was gut genug wäre, um reproduziert zu werden! Hätte es sich um Ölbilder und gemalte Skizzen gehandelt, so glaube ich zweifelsohne, die gleichen Künstler hätten alle etwas eingefandt. An die Zeichnung legen sie selbst einen höheren Maßstab und schätzen sie kritischer ein, dank des nationalen Penchants.

Nun haben wir ja auch, wenn schon verhältnismäßig spät, gelernt, daß der Begriff der guten Zeichnung, sich nicht mit dem festen Kontur und der sicheren Linie erschöpfen läßt. Die Zeichenkunst, die allein der tastbaren Form mit dem Gefühl des Bildhauers nachgeht, ist viel, aber noch lange nicht alles. Wir kennen auch eine Zeichenkunst, deren Kraft im Festhalten der Impression besteht, die die Fläche eher als den Umriß zum Vorwurf nimmt, und die vor allem mittels einer fabelhaften Treffsicherheit im Fortlassen die Gabe der Anregung, der Andeutungskraft für sich zu gewinnen, vermocht hat. Die heutige Zeichenkunst hat sich gegenüber der früheren, die man meinerwegen die klassische nennen mag, auf denselben Linien entwickelt wie die Musik. Sie ist polyphoner geworden, sie ist mehr modulationsfähig, legt mehr Wert auf Klangfarbe, ist reicher und wenn ich so sagen darf, chromatischer geworden. Die Linienführung der früheren Zeit kann man wohl sehr gut mit der schlichteren Melodik der Klassiker vergleichen.

In Deutschland gibt es schwerlich einen Künstler, der die neuere Entwicklung der Zeichenkunst vortrefflicher und umfassender verträte als Liebermann. In dieser Eigenschaft also, in der er uns in vorliegendem Werk allein interessiert, verspricht er uns einen so großen Genuß, wie wir ihn überhaupt an der Hand moderner Arbeiten zu erwarten haben. Nun ist es bezeichnend, daß Liebermann, so sehr er auch Maler ist und von uns allen zunächst als die Stütze der jüngsten großen malerischen Entwicklung

angesehen wird, doch die nationale Eigenheit, die ich oben berührte, zur Schau trägt; die Tatsache, nämlich, daß bei ihm als Deutschen die Zeichnung immer noch die Hauptsache ist. Es ist ganz richtig von seinem Lebenswerk hervorgehoben worden, daß in den Zeichnungen eigentlich schon alles das geboten wird, was nachher in den Gemälden herauskommt. Mag man noch sehr den Eindruck haben, er lebt mit dem Pinsel, und er komponiert mit der Farbe, im Grunde genommen verleugnet er die Zugehörigkeit zur deutschen Kultur doch nicht, und zu guter Letzt muß man von ihm, gegenüber den führenden Franzosen und Niederländern, auch manchen Engländern, doch auslagen, er koloriert. Das beweist die Finalität so mancher Zeichnung unter den in diesem Band abgebildeten, deren Trefflichkeit zugleich dafür eintritt, daß in unserer Behauptung keinerlei, auch nicht der geringste, Tadel ausgesprochen liegt.

Gleich die erste Tafel, die Studie zu dem Bild „Die Geschwister“, eine Kreide- und Deckweiß-Zeichnung, gibt schon rein alles, was man aus dem Gemälde herausholen kann. Das ganze Spiel des Lichtes mit den schwierigen Reflexen, die so wunderbar verfolgt sind, ist auf der Zeichnung restlos gegeben: ebenso die bewundernswerte Komposition, die vom Ganzen ausgeht und diesem die Teile anpaßt, sich aber nicht an die Teile hält und aus diesen ein Ganzes zusammenstückelt, das dann womöglich falsch wirkt. Läßt man hier z. B. das Auge über das Bild gleiten, ohne an irgend einer Einzelheit zu haften, so erscheint alles eminent überzeugend. Bleibt man allein am rechten Arm des älteren Kindes hängen, so erscheint er unverständlich. Er ist eben mit Rücksicht auf das Gesamtbild gezeichnet, gerade wie ein Maler seine Farben wählt mit Rücksicht auf die Umgebung, weil er weiß, daß ein gelber Fleck inmitten violetter und grüner Umgebung ganz anders wirkt als daselbe gelb inmitten brauner und roter Umgebung. Das ist die richtige Art zu komponieren, wie sie Goya und die anderen großen Meister geübt haben, die allerdings oft gar keinen Wert auf den reinen Kontur legen. Dagegen backen schliff gewöhnlich jene, die zuerst einen richtigen Arm hinsetzen, daneben dann einen richtigen Kopf, sodann weiter einen richtigen Leib und endlich richtige Beine, nur um zu sehen, daß aus allen diesen richtigen Einzelheiten ein Unmögliches, falsches Ganze herausgekommen ist. Man kann eben nicht ein Bild aus lauter Nebeneinander zusammensetzen, wie eine Landkarte, weil der Beschauer nicht, wie bei der Landkarte, von Fleck zu Fleck geht, um sich zu informieren, sondern das Bild als Ganzes mit einem Blick einnehmen muß, um einen Schönheitseindruck zu gewinnen. Betrachtet man nun diese Zeichnung, auch die Reproduktion, durch die zur engen Röhre hohlgehaltene Hand, so daß der weiße Papierrand abgeschlossen ist, so kann man sich einbilden, man sähe ein farbiges Bild; so weit ist dem Gemälde vorgearbeitet worden. Es fehlen nur die Pigmente, und selbst die werden

höchst wirkungsvoll suggeriert. – Solche Zeichnungen wiederum, wie die beiden Landschaftsskizzen auf Tafel 18 und 24, geben schon vollständig die Auflösung in Luft und Licht wieder, die Aufhellung der Palette, die Liebermanns Malerei seit 1900 etwa kennzeichnet. Seine Kunst, die Bewegung wiederzugeben, ein für die Zeichnung ohnehin besser gelegener Vorwurf, finden wir in vielen unserer Blätter (z. B. Tafel 33, 39, 40, 44, 45, 49) in hohem Grade der Vervollkommnung gegeben.

Unsere Auswahl, die wir zur größeren Hälfte der freundlichen Mit-hilfe des Meisters selbst verdanken, erstreckt sich aber über fast die ganze Arbeitszeit des Meisters, und gerade eine Anzahl der früheren Blätter, in denen noch auf Linienführung im Sinne klassischer Kunst und liebevolles Eingehen in die leisen Schwankungen der Form Wert gelegt wird, sind von besonderem Interesse. Dazu gehören die Studien von Spitzenklöpplerinnen (Tafel 3 und 4), die Kopfstudien (Tafel 8–10), der Biertrinker (Tafel 14), Die Näherin (Tafel 19). Auch mit der Beherrschung des Ausdrucks, einem Gebiet, das eigentlich den „Naturalisten“ fern liegt, weil es die Wege zu einer Betretung der „gedanklichen“ Malerei eröffnet, hat sich unser Meister befaßt, wie die ganz prachtvolle Skizze auf Tafel 12 (siehe übrigens auch Tafel 6) zeigt.

Eine besondere Stelle nehmen die Bildniszeichnungen, die wir wiedergeben, ein, insofern sie vielleicht weniger das aufweisen, was den Inhalt der fertigen Gemälde bildet. Es sind vielmehr recht eigentliche Naturstudien in vorzüglicher technischer Behandlung, aber ohne die künstlerische Verarbeitung, die aus ihnen die typischen Liebermanns macht. Sie sollen eben nur zunächst das Material im Naturzustand liefern, das dann von der künstlerischen Anschauung des Meisters durchsetzt worden ist.

Alle die Zeichnungen, die hier reproduziert worden sind, im Einzelnen durchzunehmen, ist nicht meine Absicht. Sie sprechen ja für sich selbst und werden auch den Beschauer genügend leicht ansprechen. Nur noch auf das Blatt auf Tafel 40 möchte ich besonders hinweisen. Es ist ein wahres Kabinettstück in der Kunst des Fortlassens. Rodins Spezialität ist es gewesen, auf diese Weise durch ein paar Striche in den Hauptachsen der Bewegung den Formgehalt wiederzugeben, aber er hat nichts geschaffen, was meisterhafter wäre als dieses Blatt. Wie viel Kenntnis, eine wie große Beherrschung der Tatsachen muß jener haben, der es wagen kann, mit diesen paar Andeutungen die Wahrheit wiederzugeben und dem es gelingt, dies so scharf zu tun, daß wir meinen, wir müßten diese beiden Menschen wiedererkennen, wenn sie uns auf der Straße begegneten!



STUDIE ZU „DIE GESCHWISTER“



STUDIEN EINER SCHLAFENDEN FRAU



STUDIE ZU DEN „SPITZENKLOPPERINNEN“



STUDIE ZU DEN „SPITZENKLOPPERINNEN“



STUDIE ZUR „FLACHSSCHEUER IN LAREN“



HOLLANDISCHES MADCHEN



STUDIE ZU „ALTE FRAU AM FENSTER“



KOPFSTUDIEN: HOLLANDERIN



KOPF EINER ALTEN HOLLANDERIN



KOPFSTUDIEN EINER ALTEN HOLLANDERIN



JUNGE MUTTER

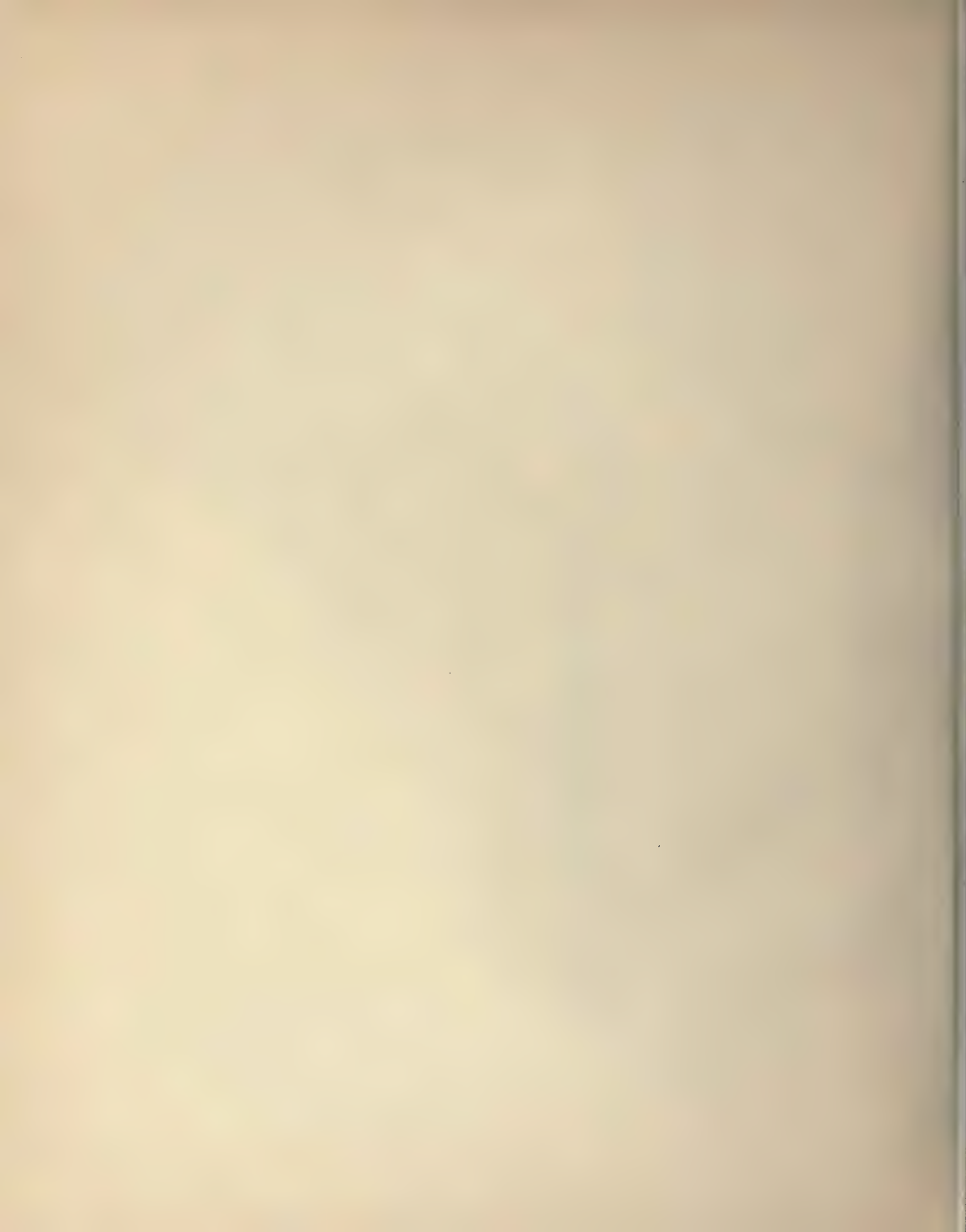


KINDERSTUDIEN





HOLLANDERIN

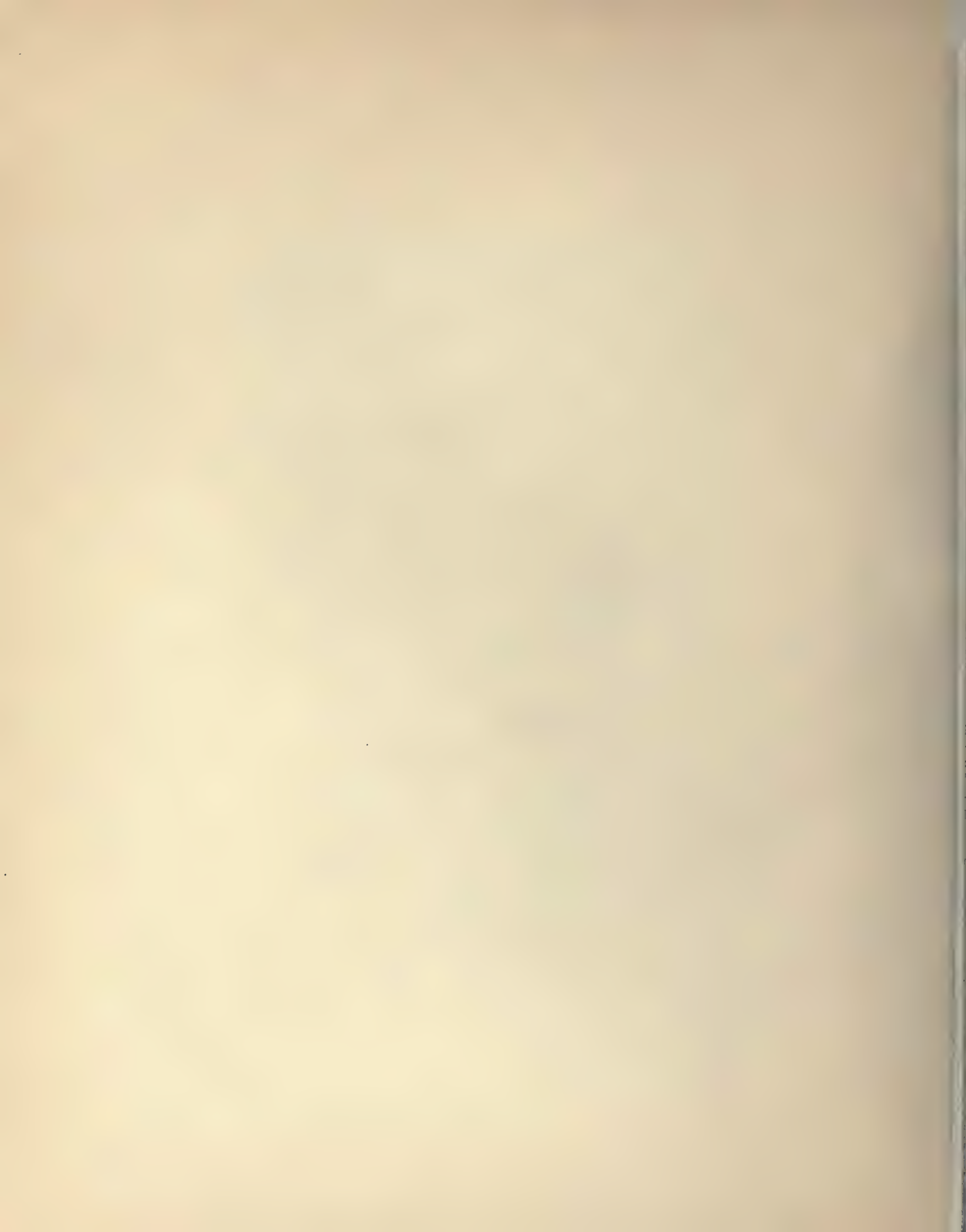




BIERTRINKER



AUF DEM KANAL





KALBER



KUHHIRTIN (STUDIE ZU EINER RADIERUNG)



STRASSENECKE UND ZUGBRÜCKE IN HOLLAND



STUDIE ZUR „LINNENKAMMER IM ISRAELITISCHEN SPITAL IN AMSTERDAM“



STAFFIERTES STRANDBILD MIT HAUS



KÜBELWASCHERIN



KUHWEIDE



LANDSTRASSE



HAUSER AUF DER DÜNE



HOLLANDISCHE FISCHERKAHNE



HOLLANDISCHE DORFSTRASSE



ZWEI JUNGEN AUF EINEM ZAUN



FONTANE



BAUME IN HAERLEM



HAUS IN LAREN



KARTOFFELBUDDLER



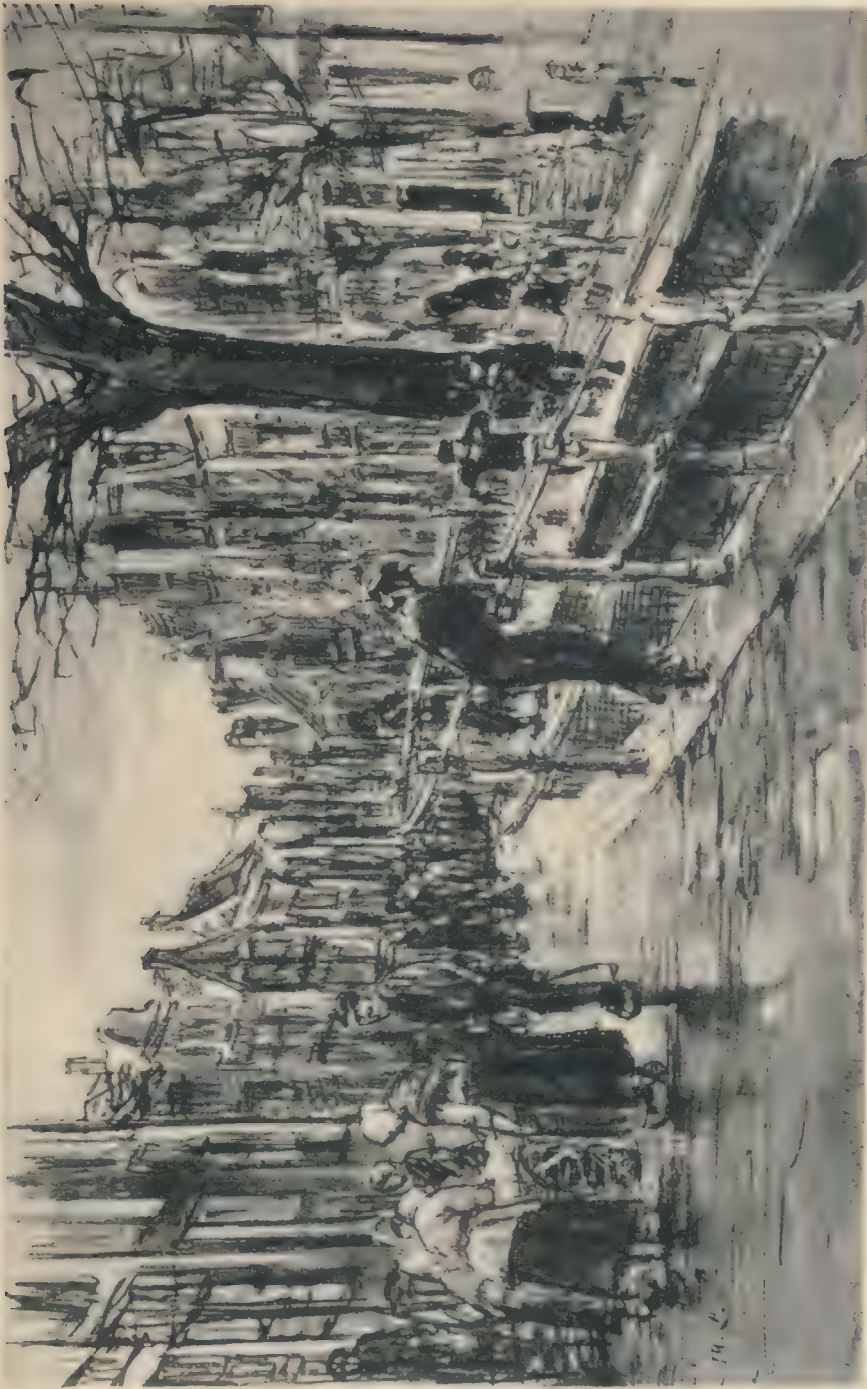
HAFEN IN VOLENDAM



ARBEITER



FISCHERKATEN



AMSTERDAMER GRACHT



KINDERSPIELPLATZ

41 Lübeck 1911



SELBSTBILDNIS



SCHWEINEKOBEN



STUDIE ZU „SIMSON UND DALILA“



STUDIEN ZU „SIMSON UND DALILA“



BERNHARD VON BÜLOW



JUSTUS BRINKMANN



JUSTIZRAT V. SIMSON



STUDIE ZU „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE“



STUDIE ZU „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE“





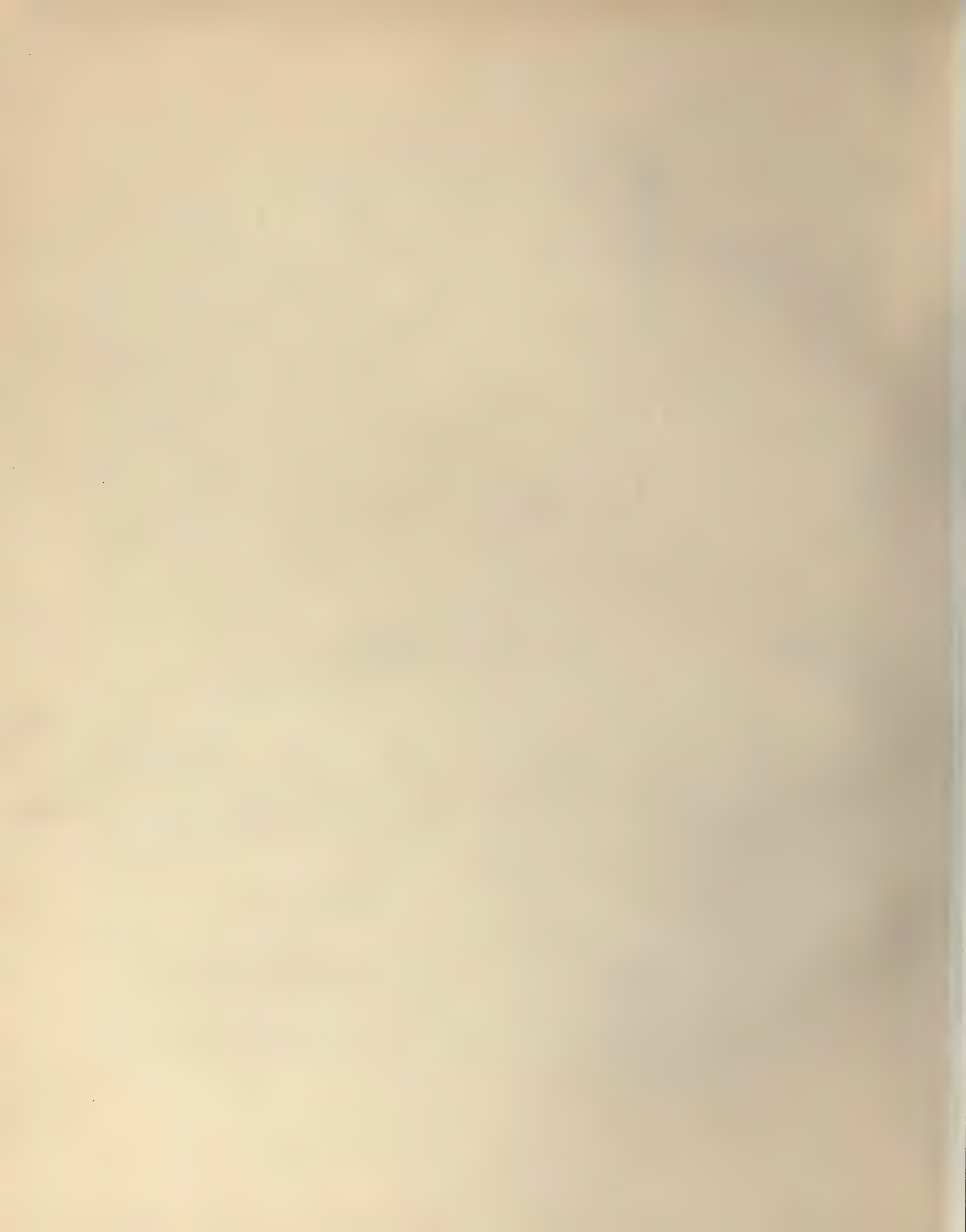
AKTSTUDIE ZU EINER DALILA



AKTSTUDIEN ZU EINER DALILA

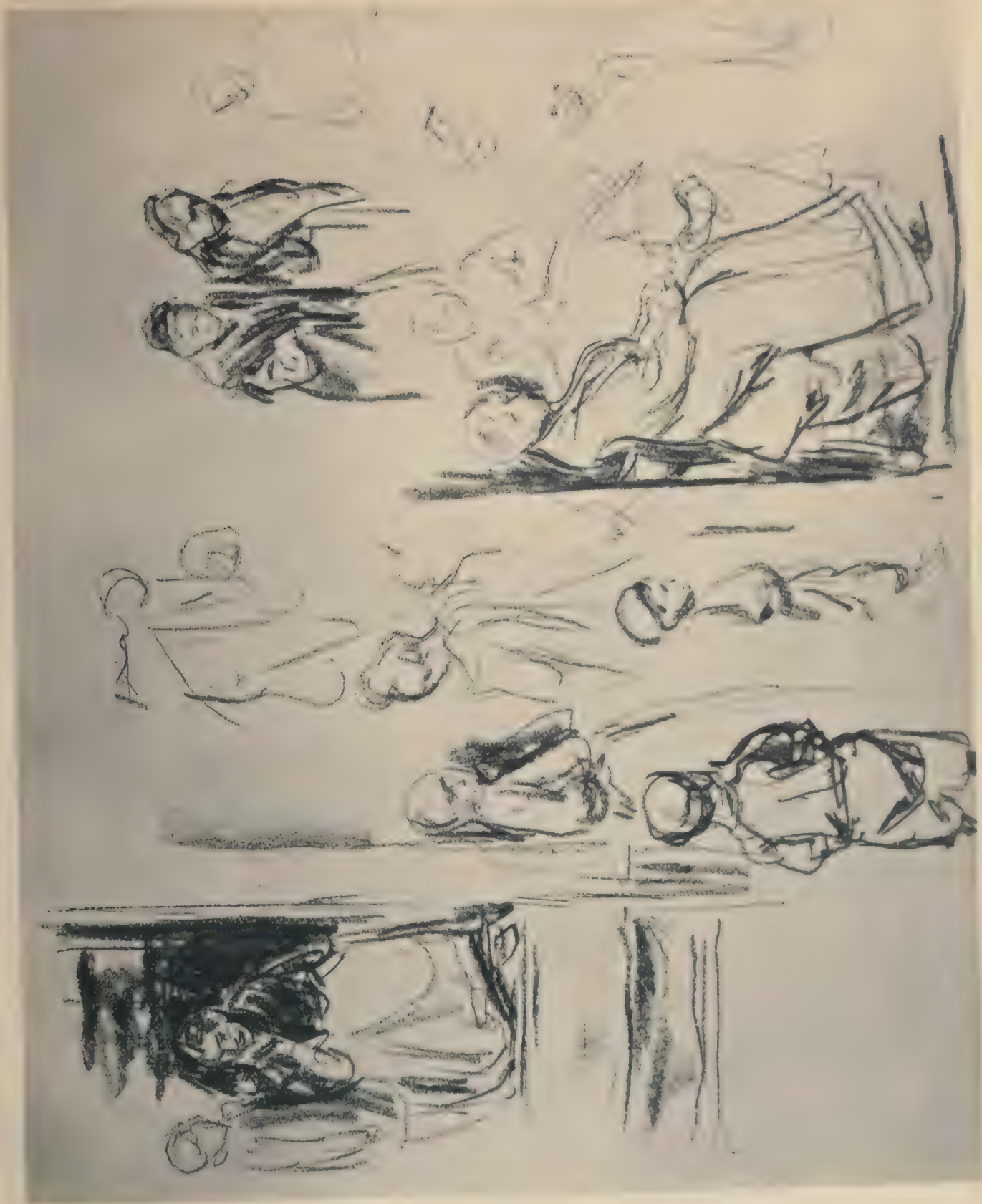


SELBSTBILDNIS (STUDIE ZU EINER LITHOGRAPHIE)

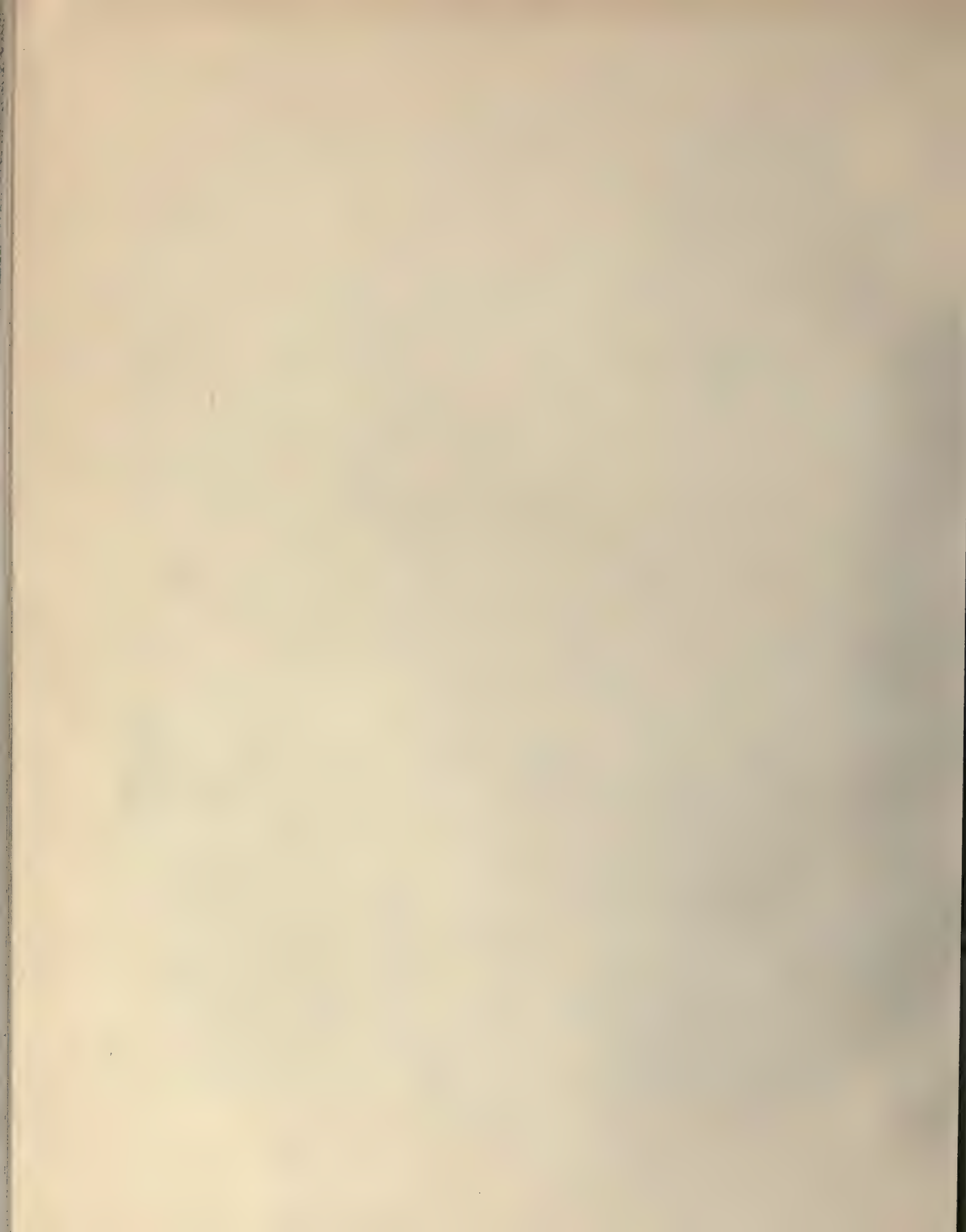




STUDIE ZUR „JUDENGASSE IN AMSTERDAM“



FIGURESTUDIEN



NC Liebermann, Max
1145 Zeichnungen
L45S4

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
